

De visuele en multimodale verbeelding van tijd in film

Of hoe tijd vorm krijgt in de ruimte

Maarten Coëgnarts en Peter Kravanja

Om over tijd te spreken gebruiken we vaak ruimtelijke begrippen. Zo ligt de toekomst *voor* ons, staan we *achter* op schema en vliegt de tijd voorbij. De meeste studies beperken zich louter tot deze verbale manifestaties. Maar als de conceptuele metafoor TIJD IS RUIMTE ons denken typeert, zoals de cognitieve metafoorthorie beweert, dan is het plausibel aan te nemen dat er niet alleen verbale, maar ook visuele en multimodale manifestaties bestaan (1).

In deze bijdrage hopen we dit onderbelichte aspect verder in kaart te brengen. Meer bepaald wensen we een antwoord te formuleren op de vraag hoe de conceptuele metafoor TIJD IS RUIMTE tot uiting kan komen in film. We starten onze analyse met een beknopte typologische samenvatting. Dat laat ons toe de conceptuele metafoor TIJD IS RUIMTE inhoudelijk te systematiseren. Vervolgens gaan we over tot een formele beeldanalyse en trachten we aan te tonen hoe deze ordening zich kan ontwikkelen in film. Zoals we zullen zien, bieden de voorgestelde filmbeelden voor al de onderscheiden subtypes specifieke oplossingen aan, die andermaal teruggrijpen naar de basisassumpties van film.

TIJD IS RUIMTE: van verbaal naar visueel en multimodaal

Wanneer mensen het hebben over abstracte begrippen zoals bijvoorbeeld tijd, rechtvaardigheid en liefde, dan stuiten ze onvermijdelijk op een onvermogen deze concepten te toetsen aan onze zintuigen (2). Het ontbreekt deze concepten immers aan een objectieve geldigheid buiten de wereld van het subject. Er stelt zich namelijk het volgende probleem: hoe kunnen we spreken over iets dat we nog nooit gezien of aangeraakt hebben? Een manier om deze kloof te overbruggen is door het abstracte begrip metaforisch te gaan begrijpen in termen van een meer concreet en perceptueel rijker conceptueel domein (Lakoff en Johnson 1980, 1999; Gibbs 1994, 1996; Boroditsky 2000; Boroditsky, Ramscar en Frank 2002). Metaforen vormen een fundamentele eigenschap van ons denken waardoor we met name empirische kennis kunnen benutten om talloze andere vaak abstracte domeinen te ordenen. Welnu, met betrekking tot het concept van tijd tonen verschillende studies aan dat ons begrip ervan hoofdzakelijk wordt gestructureerd in termen van het concrete domein ruimte (Gentner en Imai 1992; Wolff en Gentner 1992; Hernández 2000, 2001; Boroditsky 2001; Gentner, 2001; Gentner, Imai en Boroditsky 2002; Matlock, Ramscar en Boroditsky 2005; Ahrens en Huang 2002; Casasanto en Boroditsky 2008). Zo gebruiken we bijvoorbeeld spatiale termen om aan te geven dat we te vroeg of te laat zijn, zoals in de uitspraken 'We zijn de deadline *voor*' of 'We staan *achter* op schema' (Shinohara en Pardeshi 2011). Deze uitspraken zijn echter geen autonome, onafhankelijk van elkaar te onderscheiden metaforische uitspraken, maar behoren tot dezelfde conceptuele metafoor, namelijk TIJD IS RUIMTE. Hierbij is RUIMTE het concrete brondomein dat wordt gebruikt om het abstracte doeldomein TIJD te structureren. De eigenlijke betekenisoverdracht waarbij aspecten van het brondomein RUIMTE (zoals in dit geval de voor-achter oriëntatie) gedeeltelijk worden geprojecteerd op aspecten van het doeldomein TIJD (de temporele aanduiding vroeger-later), worden aangeduid met de term *mappings*.

De meeste studies naar de conceptuele metafoor TIJD IS RUIMTE berusten op verbale manifesta-

ties. Zoals Van de Zande (2009) al opmerkte schuilt hierin echter een gevaar. Immers, als we stellen dat de metafoor in de eerste plaats een zaak is van ons denken en slechts in afgeleide vorm

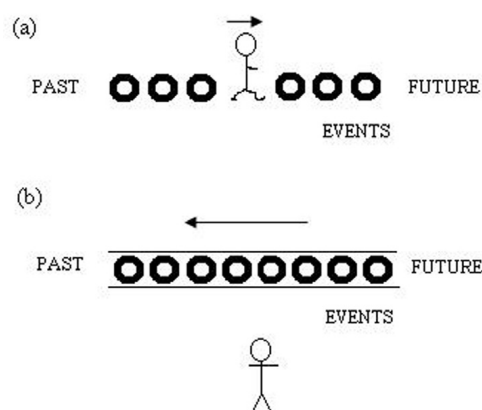


Fig.1 (a) Ego-moving schema (b) Time-moving schema

conceptuele metafoor TIJD IS RUIMTE onderwerpen aan een filmische analyse beperkt (Nyiri 2009; Van de Zande 2009). In deze bijdrage hopen we daar verandering in te brengen.

TIJD IS RUIMTE: een beknopte taxonomie

De conceptuele metafoor TIJD IS RUIMTE kan op twee manieren geconceptualiseerd worden (Özcaliskan 2003, 2004; Graf 2011). In het eerste geval worden de *mappings* gekenmerkt door een dynamische relatie. Meer bepaald wordt tijd metaforisch voorgesteld als een entiteit die beweegt (TIJD IS EEN BEWEGENDE ENTITEIT) of verandert (TIJD IS EEN VERANDERENDE ENTITEIT). Binnen de conceptuele metafoor TIJD IS EEN BEWEGENDE ENTITEIT wordt doorgaans het onderscheid gemaakt tussen twee subtypes (Clark 1973; Lakoff en Johnson 1980; Lakoff 1993; Gentner en Imai 1992; Gentner, Imai, Boroditsky 2002). Enerzijds kan tijd worden gezien als een *object dat beweegt*, dat om ons heen stroomt als ware het een rivier, zoals in de verbale uitspraken 'Het nieuwe jaar komt er aan' of 'De tijd vliegt voorbij'. Tijd wordt hierbij voorgesteld als iets dat ons passeert, terwijl wij gefixeerd zijn (3). Anderzijds kan tijd worden voorgesteld als een *landschap*, waarin wij bewegen doorheen de verschillende (temporele) locaties op dat landschap, zoals in de uitspraken 'We naderen het einde van het jaar' of 'Zijn hele toekomst ligt voor hem'. In dit geval wordt tijd gezien als een soort lijn waarover wij bewegen en waarbij de verschillende temporele aanduidingen (verleden, heden en toekomst) worden geplaatst als vaste locaties op deze lijn. Beide subtypes worden in de literatuur aangeduid als *time* resp. *ego moving metaphor* (zie figuur 1). Hoewel beide begrippen worden toegeschreven aan de cognitieve metafoorthorie, is deze vaststelling van een onderscheid niet nieuw. Al eerder kwam de Australische filosoof J.J.C. Smart (1949: 483) tot een gelijkaardige beschrijving:

'There are certain metaphors which we commonly feel constrained to use when talking about time. We say that we are advancing through time, from the past into the future, much as a ship advances through the sea into unknown waters. Sometimes, again, we think of ourselves as stationary, watching time go by, just as we may stand on a bridge and watch leaves and sticks float down the stream underneath us. [...] Thus instead of speaking of our advance through time we often speak of the flow of time. [...] These metaphorical ways of talking are philosophically important in a way in which most metaphorical locutions are not. They are not the result of some wild flight of poetic imagination, but are, in some way, natural to us; at first sight, at any rate, it seems difficult to see how we could avoid them.'

In het tweede geval worden de *mappings* gekarakteriseerd door een overdracht van statische ruimtelijke elementen op het domein van tijd. Aangezien de notie 'statisch' slechts bestaat bij gratie van zijn tegenpool 'dynamisch', impliceert dit dat de ruimtelijke principes van beweging en verandering niet langer dienst doen als brondomeinen om het doeldomein 'tijd' te expliciteren. Binnen deze categorie beperken we ons hier tot twee subtypes. Enerzijds kan tijd worden voorgesteld als een locatie in de ruimte, zoals in de uitspraken 'Op maandag ben ik jarig' of 'Aan het einde van de dag ga ik slapen' (Graf 2011). Anderzijds kan tijd worden uitgedrukt in termen van een object zoals in het volgende citaat uit de film *Rumble Fish* (Francis Ford Coppola, 1983): 'Time is a funny thing. Time is a very peculiar item. When you're young, you're a kid, you got time. Throw away a couple of years here, a couple of years there. It doesn't matter. You know. The older you get you say, Jesus, how much I got? I have got 35 summers left, think about it.' Tijd wordt hier gezien als een ding dat je kan bezitten of weggooiden.

TIJD IS RUIMTE: een filmisch probleem

In de vorige paragraaf hebben we de conceptuele metafoor TIJD IS RUIMTE inhoudelijk gedefinieerd aan de hand van een beknopte typologische samenvatting. Hierbij werd elk subtype belicht vanuit een of meerdere verbale manifestaties. Vervolgens gaan we analyseren hoe deze taxonomie zich aanbiedt in film. Meer bepaald willen we weten welke middelen filmmakers aanwenden om bovengenoemde subtypes te verbeelden. Geïnspireerd door Jacques Aumont (1996) en David Bordwell (2005) en in overeenstemming met twee vorige artikels in dit tijdschrift (Coëgnarts en Kravanja 2010, 2011) opteren we hierbij voor een probleemoplossende invalshoek, waarbij we ditmaal de conceptuele metafoor TIJD IS RUIMTE aanduiden als filmisch probleem en de welbepaalde keuzes van cineasten als specifieke oplossingen ervoor. Ook hier gaat elk subtype gepaard met zijn eigen typische problematiek. Zo zal een cineast die bij de kijker een teruggang in de tijd (*flashback*) wil oproepen in de gedaante van de *time-moving metaphor* steeds voor de tweeledige uitdaging komen te staan hoe de protagonist en de tijd als stilstaand resp. bewegend voor te stellen. Een filmmaker die daarentegen een vooruitgang in de tijd (*flashforward*) wil initiëren met behulp van de *ego-moving metaphor* zal zichzelf genoodzaakt zien de omgekeerde vraag te beantwoorden met name hoe de protagonist en de tijd als dynamisch resp. stationair te verbeelden. Vanuit de filmnarratologie situeren al deze vragen zich op het niveau van wat Bordwell (2001: 61-62) – in tegenstelling tot het verhaal – de plot noemt, namelijk de narratieve inhoud zoals deze zich ontvouwt aan de kijker op het moment van de kijkact (4). Waar het verhaal steeds geordend is volgens zijn chronologische en causale volgorde (abc), kan de plot hiervan afwijken door bijvoorbeeld in *medias res* te beginnen (bc) of een sprong in de tijd te maken (acb). De juiste chronologische volgorde van het verhaal wordt door de kijker gereconstrueerd. In wat volgt zullen we zien dat filmbeelden voor al de onderscheiden subtypes specifieke oplossingen aanreiken, die andermaal teruggrijpen naar de basisassumpties van film. Vaak gaat het hierbij om oplossingen die zich volledig onttrekken aan een eerste visie.

TIJD IS EEN BEWEGENDE ENTITEIT: time-moving metaphor

De *time-moving metaphor* confronteert de cineast met de volgende probleemstelling: hoe kan het concept van tijd worden verbeeld als een object dat beweegt rond een statische observator? Een mogelijk filmisch antwoord is door de camera te bewegen ten opzichte van een personage dat stationair is, waarbij de transitie in de tijd (*flashforward* of *flashback*) samenvalt met de beweging van de camera. Hierbij zijn er twee mogelijkheden. Enerzijds kan de overgang in de tijd metaforisch worden verbeeld door de camerablik te verplaatsen langs de horizontale, de verticale en/of de dieptelijn, zonder de camerahoek significant te wijzigen. Anderzijds kan de beweging en de hieraan gekoppelde transitie in de tijd worden geïnitieerd door draaiing van de camera. In dit geval wijzigt de hoek van de camera t.o.v.

het afgebeelde personage, zonder evenwel de plaats van de camera significant te veranderen. Een korte bespreking van enkele voorbeelden kan deze twee opties verder aanschouwelijk maken.

In een lange sequentieopname uit *Professione: Reporter* (*The Passenger*, Michelangelo Antonioni, 1975) fungeert een horizontale verplaatsing van de camera als mogelijke oplossing voor het probleem van de *flashback*. De film toont een beeld van de protagonist (Jack Nicholson) die aan een tafel zit. Het betreft een beeld uit het heden. De camera verplaatst zich vervolgens van rechts naar links ten opzichte van de acteur. Als gevolg hiervan onthult het verleden zich vanuit de linkerbeeldrand en begeeft het heden zich in de richting van de *off-screen* ruimte. Het verleden presenteert zich als een discussie tussen het hoofdpersonage en een andere man. Bij de overgang naar het heden is het omgekeerde het geval. De camera verplaatst zich van links naar rechts ten opzichte van de protagonist. Het heden duikt op vanuit de rechterbeeldrand om vervolgens naar links op te schuiven. Hierdoor wordt het verleden (de discussie) letterlijk uit het beeldkader geduwd. De temporele orde is opnieuw hersteld. Het beeld wordt gevuld door de tegenwoordige tijd: de protagonist die aan een tafel zit. De ruimtelijke begrippen links en rechts worden aangewend om het verleden resp. het heden te situeren.

In *The Fortune* (Mike Nichols, 1974) reiken de beelden een nagenoeg identieke oplossing aan. Een opname toont de drie protagonisten terwijl ze aan het dansen zijn. Ten opzichte van dit dansritueel verplaatst de camera zich horizontaal van links naar rechts om vervolgens op een ander onderwerp over te gaan. Vanuit de rechterbeeldrand openbaart zich namelijk een nieuw tafereel, waarbij de protagonisten niet langer dansen, maar statisch rond een verjaardagstaart geordend zijn. Deze nieuwe informatie verschuift van rechts naar links om vervolgens het hele blikveld in te palmen. De horizontale verplaatsing van de camera evoceert een sprong in de tijd, waarbij het onthullende tafereel zich in de toekomstige tijd verhoudt ten opzichte van het dansritueel (en omgekeerd). Merk op dat ook de ante-filmische omgeving het bestaan van een temporele scheiding erkent. Beide gebeurtenissen worden gescheiden door de visuele tussenkomst van een gordijn.

Een voorbeeld waarin de tijd wordt verbeeld door louter en alleen de camera te draaien, is de 'passage of time'-scène uit *Obsession* (Brian De Palma, 1975). In deze scène wordt het probleem hoe de sprong van het verleden naar het heden aan te geven opgelost door de camera 360° te laten draaien ten opzichte van het hoofdpersonage dat stationair is (5). De film toont de protagonist Michael Courtland (Cliff Robertson) bij het grafmonument van zijn overleden vrouw en dochter. We zien beelden van bulldozers die de grond opschuiven en een kraan die de gedenksteen op z'n plek zet. De plot maakt vervolgens een sprong in de tijd. In een hoek van 360° draait de camera horizontaal van links naar rechts ten opzichte van het personage. Hierbij defileert de camerablik over het grafmonument om uiteindelijk weer bij de protagonist te belanden, ditmaal twintig jaar later. Als een object drijvend op een rivier spoelt de toekomst aan bij de stationaire protagonist. De bulldozers zijn verdwenen en het park is aangelegd. Ook hier geldt dezelfde tijdruimtelijke relatie als die we ter sprake hebben gebracht bij de horizontale cameraverplaatsing. De rechterzijde van de protagonist wordt als ruimtelijke dimensie gekoppeld aan de toekomst. En net als de verplaatsing impliceert de draaiing hier een temporele verschuiving.

De beweging langs de horizontale lijn hebben we ondertussen besproken. Hierbij werden de positionele termen 'links' en 'rechts' metaforisch overgedragen naar het verleden resp. het heden. Vervolgens is ook de dieptelijn aan de beurt. Omdat we hier te maken hebben met een voorwaartse of achterwaartse beweging van de camera is draaiing – wegens de gefixeerde positie van de camera – niet van toepassing. Aan het begin van de film-noir klassieker *Murder, My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944) wordt de dieptelijn benut om een *flashback* te introduceren. De film toont een opname van het vooraanzicht van de protagonist (Dick Powell). Hij wordt ondervraagd door enkele politieagenten. Terwijl hij verbaal herinneringen ophaalt, wenkt de camera uit naar links om vervolgens langs de dieptelijn via het achterliggende raam van de kamer te verdwijnen in het nachtelijke decor van Californië. De achterzijde van de acteur wordt als ruimtelijke bepaling toegewezen aan het verleden. Net als een bewegend object krijgt tijd een voor-achter oriëntatie. Wat volgt is een complex stukje vakmanschap waarbij de camera via enkele zachte beeldovergangen geleidelijk overgaat van een al-

gemeen stadsbeeld naar beelden die meer in detail gaan om uiteindelijk via een ander raam uit te komen bij een schouderopname van de protagonist die achter zijn bureau zit. De overgang is afgelopen. Het verleden neemt het over van het nu.

In dit verband wordt binnen het genre van de film noir vaak het naderen van de protagonist (doorgaans zijn of haar gezicht) geassocieerd met een *flashback* en het afstand nemen met een *flashforward*. Het naderen van iemands gezicht werkt immers psychologiserend en wekt de indruk dat we letterlijk binnendringen in de herinneringen van de protagonist. Het afstand nemen daarentegen trekt de kijker als het ware op uit het verleden, de tegenwoordige tijd weer in (6).

Vaak berust de tijdsovergang op een samengestelde camerabeweging. Zo wordt aan het einde van *Izgnanie* (*The Banishment*, Andrei Zvyagintsev, 2007) een *flashforward* aangegeven door een voorwaartse verplaatsing van de camera langs de dieptelijn te combineren met een horizontale draaiing naar rechts. Deze beweging verloopt als volgt. Een opname biedt op de voorgrond de achterkant van een man. In de diepte verdwijnt hij om een hoek van de kamer. Hij verlaat het beeld via de rechterbeeldrand. Met enige seconden vertraging en zonder dit personage te volgen, buigt ook de camera zich langzaam om deze hoek. Hierbij verplaatst de camera zich langs de dieptelijn om vervolgens zijn blik naar rechts te draaien. Met deze samengestelde camerabeweging verdwijnt het verleden uit beeld en wordt onze aandacht gevestigd op de tegenwoordige tijd die om de hoek vertoeft nl. een spiegelreflectie van de rugzijde van een andere man. Ook hier markeert een ante-filmisch teken (*in casu*: een hoek van een kamer) de grens tussen twee temporeel gescheiden sferen.

TIJD IS EEN BEWEGENDE ENTITEIT: Ego-moving metaphor

Daarnaast kan de conceptuele metafoor TIJD IS EEN BEWEGENDE ENTITEIT ook worden geconceptualiseerd in termen van de *ego-moving metaphor*. In dit geval wordt het zwaartepunt verschoven naar de observator. De tijd wordt voorgesteld als een landschap waarover hij of zij beweegt. Een mogelijke manier om deze metafoor filmisch te verbeelden is door de protagonist te laten bewegen op het vlak van de dieptewaarneming, waarop de verschillende tijdsaanduidingen (verleden, heden en toekomst) als vaste locaties worden geplaatst. Ook hier zijn er telkens twee opties.





Citizen Kane

Enerzijds kan de beweging van het ego over dit landschap worden opgenomen door een camera die het personage slechts gedeeltelijk volgt of zelfs helemaal niet (cf. statisch beeldkader). In beide gevallen ondergaat de beeldgrootte een significante wijziging. Immers, wanneer het afgebeelde personage zich verder distantieert van de achtergebleven camerablik, wordt hij of zij kleiner en lijkt zijn of haar beweging zich samen met de tijd te stabiliseren tegen de ruimtelijke horizon. Totaalopnamen impliceren daardoor een andere tijdservaring dan nabijopnamen. Een totaalopname is zuiver ruimtelijk en geeft door zijn stabiliteit niet alleen aanleiding tot reflectie, maar ook de indruk dat de tijd trager verloopt. Nabijopnamen daarentegen connoteren veeleer een snel tijdsverloop, zijn minder beschouwend en worden doorgaans verbonden met de beleving van een hier en nu. Denk in dit verband aan het landschap dat we zien door het raam van een treincoupé. Een voorbijgaande slagboom op de voorgrond flitst bliksemsnel voorbij, terwijl het heuveltje in de verte nauwelijks van plaats verandert (7). Om die reden wordt het verleden vaak ruimtelijk verder geënceneerd ten opzichte van de meer actuele voorgrond. Illustratief in dit verband is de scène uit *Russkiy kovcheg* (*Russian Ark*, Aleksandr Sokurov, 2002) waarin tsarina Catherina II zich over een van de winterse buitenpleinen van de Hermitage in St. Petersburg begeeft. De verplaatsing gebeurt van de voor- naar de achtergrond, waarbij de illusie van diepte wordt opgeroepen door de convergerende opstelling van bomen naar een vluchtpunt. Merk op dat de diffuusheid en ongrijpbaarheid van het verleden/de herinnering verder worden geaccentueerd door de achtergrond digitaal te vertroebelen. Hierdoor lijkt het alsof de personages opgaan in een gordijn van mist. Op eenzelfde wijze wordt niet zelden rook gebruikt om de vaagheid van het verleden metaforisch aan te duiden. Het heden, dat zich op de voorgrond bevindt, wordt dan doorgaans getypeerd door klaarheid en visuele zichtbaarheid.

Anderzijds kan deze verplaatsing op het dieptevlak zich ook voltrekken in een mobiel beeldkader waarbij de afstand tussen camera en personage zo goed als constant blijft. In dit geval reist de camera mee met het personage doorheen de verschillende temporele locaties (cf. volgshot). Denk hierbij opnieuw aan *Russian Ark* waarbij we het gevoel hebben elke nieuwe historische scène samen met de Franse diplomaat binnen te dringen. De ruimtelijke verhouding tussen het subject en de camera wijzigt zich, tegelijk met het perspectief. Omdat tijdens het volgshot het perspectief voortdurend verandert, ondergaan we een sterkere illusie van ruimtelijkheid en diepte – denk bijvoorbeeld ook aan de vele steady-cam opnames uit *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980).

Meestal wordt het bewegende personage met de rug naar de mobiele camera opgenomen. Als gevolg hiervan ervaart ook de toeschouwer gedeeltelijk de verplaatsing in de tijd en de visuele omgeving van het afgebeelde personage. Daarnaast kan dit ‘tijdreizen’ op het dieptevlak ook rechtstreeks en volledig in beeld gebracht worden door subjectieve opnamen. In dit geval zien we de verplaatsing in de tijd door de ogen van het personage. Denk in dit verband aan de kosmische trip uit *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) waarin de kijker samen met de astronaut Dave Bowman (Keir Dullea) voorbij het oneindige reist en met een overrompelende snelheid naar een andere temporele wereld buiten onze realiteit gevoerd wordt.

TIJD IS EEN VERANDERENDE ENTITEIT

Volgens de Griekse filosoof Heraclitus (ca. 500 v. C.) is het niet mogelijk om twee keer in dezelfde stroom te stappen. Immers, tussen de eerste keer dat je voet het wateroppervlak raakt en de tweede keer, is de stroom al gewijzigd. Welnu, het is in deze onophoudelijke stroom van veranderlijkheid en vervloeiing (cf. de Griekse uitspraak ‘*panta rhei*’ – ‘alles vervloeit’) dat ook tijd zichzelf aan de mens kenbaar maakt. Zo verwerft tijd onder meer een ruimtelijk gezicht in de opeenvolging van dag en nacht of in het proces van jong naar oud. Het zal u niet verbazen dat ook filmmakers deze veranderlijkheid kunnen benutten om tijd metaforisch te verbeelden. Hierbij dringen zich twee mogelijkheden op.

Enerzijds kan een filmmaker er voor kiezen dit veranderingsproces en de hieraan gekoppelde expositie over tijd te verbeelden in één ononderbroken opname. Omdat het veranderingsproces doorgaans een traag verloopt kent – denk bijvoorbeeld aan de zonsondergang of de genese van een plantje – opteren cineasten er niet zelden voor om dit proces radicaal te versnellen. Dat kan onder meer door *time lapse photography*. Deze techniek, die gekenmerkt wordt door een zeer trage opnamesnelheid, laat ons toe gebeurtenissen waar te nemen die zich onttrekken aan het blote oog. De camera biedt in dit geval de mogelijkheid om het ‘onzichtbare’ zichtbaar te maken. Illustratief zijn de openingsbeelden uit *Rumble Fish* waarin dag en nacht elkaar in sneltempo opvolgen en de zonsondergang herhaaldelijk wordt getoond als een neerwaartse reflectie op een glazen wand van een



wolkenkrabber. Andere films waarin dergelijke beelden voorkomen zijn o.a. *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983) en *The Long Goodbye* (David Claerbout, 2007).

Anderzijds kan dit veranderingsproces en de bepaling over tijd zich voltrekken op het niveau van de montage. In *2001: A Space Odyssey* bijvoorbeeld kan de onovertroffen *match-cut* geanalyseerd worden als een oplossing voor het probleem hoe het verleden met de toekomst te verbinden. De film toont ons een in de lucht ronddraaiend prehistorisch bot dat overgaat in een eenentwintigste-eeuws om zijn as draaiend ruimtestation. Via grafische montage wordt het verleden met de toekomst verbonden. In de verandering openbaart zich een *flashforward* waarin miljoenen jaren van evolutie worden samengevat. Dit veranderingsproces hoeft zich niet te beperken tot objecten of natuurfenomenen. Ook een veranderende relatie kan fungeren als brondomein. In de beroemde ontbijtsequentie uit *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) bijvoorbeeld wordt de vooruitgang in de tijd metaforisch verbeeld aan de hand van de toenemende verslechtering (verandering) van Kanes huwelijk. De film toont een opeenvolging van scènes tussen Kane en zijn vrouw aan de ontbijttafel waarbij de oplopende verzuring in elke nieuwe scène een sprong in de tijd evoceert.

TIJD IS EEN LOCATIE

In het voorgaande werd het concept 'tijd' benaderd vanuit de ruimtelijke principes van beweging en verandering. Daarnaast kan tijd ook metaforisch worden verbeeld door een statische ruimtelijke relatie. Een voorbeeld hiervan is onder meer de conceptuele metafoer TIJD IS EEN LOCATIE.

Een mogelijke manier om deze metafoer filmisch te verbeelden is door een opname van een locatie te tonen waarbij de tijdsaanduiding verbaal wordt opgeroepen. Omdat zowel bron- als doeldomein verschillen van modaliteit (visueel resp. verbaal), spreken we in navolging van Forceville (2009) over een multimodale weergave van de metafoer. De verbale tijdsaanduiding kan zowel typografisch zijn (denk bijvoorbeeld aan tussentitels of de rechtstreekse projectie van woorden op een beeld) als gesproken (bijvoorbeeld door *voice-over*). De relatie tussen het begrip tijd en het verbale teken (bijvoorbeeld het woord 'maandag') is in dit geval louter symbolisch. Hun betekenis berust op conventie. Dit in tegenstelling tot het visuele brondomein, waarbij de relatie in zijn geheel iconisch van aard is. Er is immers sprake van een zekere gelijkenis tussen het teken (bijvoorbeeld het camerabeeld van een landschap) en datgene waarnaar het verwijst (het landschap in de realiteit).

Binnen film onderscheiden we twee manieren waarop de conceptuele metafoer TIJD IS EEN LOCATIE multimodaal gemodelleerd kan worden: met of zonder homospatialiteit (zie ook Carroll 1996). In het eerste geval toont de film ons een opname van een locatie en valt de verbale tijdsaanduiding ruimtelijk samen met het statische camerabeeld van de locatie. Beide termen worden opgeroepen in eenzelfde ruimtelijke homogene entiteit en dus zonder de ingreep van montage. In tal van films duikt deze verbeelding op. Vaak gaat het hierbij om een beeld van een locatie waarop de tijdsaanduiding (bijvoorbeeld de woorden 'Tien jaar later') typografisch wordt geprojecteerd. Maar daarnaast kan de temporele aanduiding ook gesproken zijn, zoals bijvoorbeeld in *The Go-Between* (Joseph Losey, 1971, naar een scenario van Harold Pinter). Aan het begin van de film zoomt de camera langzaam in op de binnenkant van een raam. Regendruppels sijpelen naar beneden. Het beeld vertroebelt. De camera toont vervolgens een statische totaalopname van een landschap, terwijl de melancholische stem van een oudere man via *voice-over* de volgende metaforische woorden uitspreekt: 'Time is a foreign country. They do things differently there.' Het doeldomein is verbaal (het woord 'time'), terwijl het brondomein zowel verbaal (de woorden 'foreign country') als visueel (het verfilmde landschap) wordt opgeroepen. Dit ene audiovisuele fragment bevat dus zowel een monomodale als een multimodale metafoer.

In het tweede geval berust de associatie op montage. De film presenteert de verbale tijdsaanduiding, gevolgd door een opname van een ruimtelijke locatie. Illustratief in dit verband is *The Shining* waarbij na elke nieuwe verbale tijdsaanduiding op een tussentitel (witte letters op een zwarte achtergrond) herhaaldelijk het beeld wordt getoond van het *Overlook Hotel*. De temporele termen zijn steeds verschillend ('A Month Later', 'Tuesday', 'Saturday', 'Wednesday'), terwijl de locatie quasi on-

veranderd blijft, alsof de tijd lijkt stil te staan. Het bevriezen van de tijd wordt metaforisch verbeeld door de verschillende verbale tijdsaanduidingen via montage te koppelen aan één identiek ruimtelijk landschap: het statische beeld van het *Overlook Hotel* in buitenaanzicht. Merk ook hier weer het belang op van de beeldgrootte waarbij de beschouwende kwaliteit van de totaalopname een gevoel van tijdloosheid evoceert (8).

TIJD IS EEN OBJECT

Laten we tot slot ook nog een filmisch voorbeeld bespreken waarin tijd wordt voorgesteld als een object. In de openingsscène uit *Espelho Mágico* (*Magic Mirror*, Manoel de Oliveira, 2005) wordt TIJD metaforisch verbeeld als een SPIEGEL. De film toont een statische opname van twee vrouwen die op een bed zitten. Ze kijken zichzelf aan in een spiegel die staat opgesteld op de achtergrond. Beiden worden in beeld gebracht met de rug naar de camera. Een van de vrouwen (Leonor Silveira) staat op. Langzaam wandelt ze naar de spiegel. Ze bekijkt haar gezicht in reflectie, legt met een subtile elegantie de haren goed, draait zich weer om en zegt tegen de andere vrouw: 'Como o tempo passou.' – 'Hoe de tijd vliegt.' Een verbale manifestatie van de *time moving metaphor*. Haar vriendin haalt vervolgens gemeenschappelijke herinneringen op aan een vervlogen tijd toen ze nog kind waren. Terwijl deze jeugdherinneringen verbaal worden uitgesproken in de richting van de spiegel, gaat het spiegelbeeld via een overvloeier over in de visualisering ervan. De mondelinge beschrijvingen worden visueel getoond. Via het beeld van een spiegel onthult de film het verleden. De diffuse en ambigue kwaliteit van het spiegelbeeld wordt als betekenselement metaforisch geprojecteerd op het doeldomein tijd. Net als tijd mist een spiegelbeeld immers de grijpbare finesse van het echte ding: de tastbare materie waarvan het spiegelbeeld de reflectie is (9). De spiegel is in staat om tot in het kleinste detail al wat er voor verschijnt te reflecteren, maar hij is niet in staat het beeld ervan vast te houden. Meer nog dan het spiegelbeeld beschikt ook tijd niet over enige zelfstandigheid, maar ontleent hij zijn verschijning aan iets anders.

Besluit

Het is in onze uiteenzetting hopelijk duidelijk geworden dat de conceptuele metafoor TIJD is RUIMTE niet alleen verbaal maar ook visueel en multimodaal kan worden uitgedrukt. Toch dient verdere analyse aangemoedigd te worden. Gezien het overwicht aan verbale studies en het gebrek aan publicaties met een visuele en multimodale invalshoek, is verdere empirische toetsing op dit vlak onontbeerlijk. Immers, wil de cognitieve metafoorthorie kunnen aantonen dat de conceptuele metafoor een zaak is van ons denken, dan dienen onderzoekers ook naar andere uitingsvormen te kijken. Met dit artikel hopen we alvast een bijdrage hiertoe geleverd te hebben.

Voetnoten

- (1) Ten behoeve van de lezer die niet vertrouwd is met de termen cognitieve metafoortheorie en multimodaliteit, verwijzen we naar twee vorige artikels in dit tijdschrift (Coëgnarts en Kravanja 2010, 2011).
- 50 (2) Het ondefinieerbare karakter van tijd werd gevat verwoord door St. Augustinus. In boek 11 van zijn *Confessiones* schrijft deze vroeg-Middeleeuwse theoloog en filosoof: 'For what is time? Who can easily and briefly explain it? Who even in thought can comprehend it, even to the pronouncing of a word concerning it? But what in speaking do we refer to more familiarly and knowingly than time? And certainly we understand when we speak of it; we understand also when we hear it spoken of by another. What, then, is time? If no one ask of me, I know; if I wish to explain to him who asks, I know not.'
- (3) In zijn zgn. *Brown Book* schreef de Oostenrijks-Britse filosoof Ludwig Wittgenstein (1958: 107 f.) hierover: 'It is clear that the question of the passage of time most easily arises if we are preoccupied with cases in which there are things flowing by us, – as logs of wood float down a river. [...] We then use this situation as a simile for all happening in time and even embody the simile in our language, as when we say 'the present event passes by' (a log passes by), 'the future event is to come' (a log is to come). We talk about the flow of events; but also about the flow of time – the river on which the logs travel.'
- (4) Structuralist en filmtheoreticus Seymour Chatman (1975: 295) spreekt in dit verband van *discours* en definieert het als 'de uitdrukking, de manier waarop de inhoud wordt gecommuniceerd'. Het verhaal betreft het *wat*, het discours het *hoe*.
- (5) Hoewel nauwelijks te zien op film, gaat het in werkelijkheid om twee aparte opnames (één met en één zonder bulldozers). Door de subtiele wijze van monteren vloeien beide opnames naadloos in elkaar over en wordt bij de kijker de indruk gewekt dat het hier gaat om één aanhoudende draaibeweging.
- (6) Dit benaderen en afstand nemen van een personage kan ook door lensbeweging gebeuren, respectievelijk door *zoom-in* en *zoom-out*.
- (7) Dit effect waarbij er 'zich aan de horizon een objectieve tijd lijkt af te tekenen' wordt uitvoerig beschreven door de Franse fenomenoloog Maurice Merleau-Ponty in zijn boek *La Phénoménologie de la perception* (1945).
- (8) In het boek dat werd uitgebracht naar aanleiding van de Kubrick-tentoonstelling in het *Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main* schrijft Juhani Pallasmaa (2004: 203) hierover het volgende: 'This lack of a sense of time and connection to the outside world induces the feeling of an abandoned ship lost at sea, or a wrecked submarine where the air is gradually running out.'
- (9) Gezien de sterke gelijkenis met het spiegelbeeld zouden we ook het filmbeeld kunnen beschouwen als een metafoor voor tijd. Over de analogie tussen beide schrijft Jacques Aumont (2001 : 11): 'L'image est foncièrement ambiguë, et à celle du miroir l'image cinématographique apporte et ajoute son ambiguïté propre, qui est de même nature : je ne peux pas toucher, je ne peux pas faire l'épreuve spatiale décisive, je suis forcé de deviner, avec moins d'indices qu'il n'en faudrait, ce que c'est que cette situation optique que l'on m'offre.'

Bibliografie

- Ahrens, Kathleen en Huang, Chu-Ren. 'Time Passing is Motion', in: *Language and Linguistics*, Vol. 3, nr. 3, 2002, p. 491-519.
- Augustinus, St. *Confessions and Enchiridion*. Vertaald en samengesteld door Albert C. Outler, <http://www.ccel.org/ccel/augustine/confessions.pdf> (geraadpleegd op 23.04.2011)
- Aumont, Jacques. *A quoi pensent les films?* Parijs: Nouvelles Editions Séguier, 1996.
- Aumont, Jacques. 'Spéculations', in: *Cinéma*, Vol. 2, 2001, p. 5-19.
- Bordwell, David en Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction* (6th edition). New York: McGraw-Hill, 2001.
- Bordwell, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Boroditsky, Lera, Ramscar, Michael en Frank, Michael C.. 'The roles of body and mind in abstract thought', in: *Psychological Science*, Vol. 13, nr. 2, 2002.
- Boroditsky, Lera. 'Does Language Shape Thought?: Mandarin and English Speakers' Conceptions of Time', in: *Cognitive Psychology*, Vol. 43, 2001.
- Boroditsky, Lera. 'Metaphoric structuring: understanding time through spatial metaphors', in: *Cognition*, Vol. 75, 2000, p. 1-28.
- Carroll, Noël. 'A Note on Film Metaphor', p. 212-223 in: Noël Carroll. *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Casasanto, Daniel en Boroditsky, Lera. 'Time in the mind: Using space to think about time', in: *Cognition*, Vol. 106, 2008, p. 579-593.
- Chatman, Seymour. 'Towards a Theory of Narrative', in: *New Literary History*, Vol. 6, nr. 2, 1975, p. 295-318.
- Clark, Herbert. 'Space, time, semantics, and the child', p. 27-63 in T.E. Moore (red.), *Cognitive Development and the Acquisition of Language*, New York: Academic Press, 1973.
- Coëgnarts, Maarten en Kravanja, Peter. 'Van concept tot beeld: een formele classificatie van filmische metaforen', in: *CineMagie*, Vol. 273, 2010, p. 49-60.
- Coëgnarts, Maarten en Kravanja, Peter. 'Filmische dubbelgangers: van conceptuele metafoor tot formele analyse', in: *CineMagie*, Vol. 275, 2011.
- El Refaie, Elisabeth. 'Understanding visual metaphor: The example of newspaper cartoons', in: *Visual Communications*, Vol.

2, nr. 2, 2008, p. 75-95.

Fahlenbrach, Katherine. 'Emotions in Sound: Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films', in: *Projections: The Journal for Movies and Mind*, Vol. 2, nr. 2, 2008, p. 85-103.

Forceville, Charles. 'Non-verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework : Agendas for Research', 19-42 in Charles Forceville en Eduardo Urios-Aparisi (reds.). *Multimodal Metaphor*, Berlijn: Mouton de Gruyter, 2009.

Gentner, Dedre en Imai, Mutsumi. 'Is the future always ahead? Evidence for system-mappings in understanding space-time metaphors', p. 510-515 in: *Proceedings of the Fourteenth Annual Meeting of the Cognitive Science Society*, Bloomington, Indiana: Erlbaum, 1992.

Gentner, Dedre, Imai, Mutsumi en Boroditsky, Lera. 'As time goes by: Evidence for two systems in processing space time metaphors', in: *Language and Cognitive Processes*, Vol. 17, nr. 5, 2002, p. 537-565.

Gentner, Dedre. 'Spatial Metaphors in temporal reasoning', p. 203-222 in: Gattis, M. (red.), *Spatial Schemas in Abstract Thought*, Cambridge, MA: MIT Press, 2001.

Gibbs, Raymond. *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. New York: Cambridge University Press, 1994.

Gibbs, Raymond. 'Why many concepts are metaphorical', in: *Cognition*, Vol. 61, 1996.

Graf, Eva-Maria. 'Adolescents' use of spatial TIME metaphors: A matter of cognition or sociocommunicative practice?', in: *Journal of Pragmatics*, Vol. 43, 2011, p. 723-734.

Hernández, Lorena Pérez. 'Is time a basic domain? Reduction of abstract domains through metaphor and metonymy', in *EPOS*, Vol. 16, 2000, p. 259-284.

Hernández, Lorena Pérez. 'Metaphor-based cluster models and conceptual interaction: the case of "time"', in *Atlantis*, Vol. 23, nr. 2, 2001, p. 65-81.

Kaplan, Stuart Jay. 'A Conceptual Analysis of Form and Content in Visual Metaphors', in: *Communication*, Vol. 13, 1992, p. 197-209.

Lakoff, George. 'The contemporary theory of metaphor', 202-251 in: Andrew Ortony (ed.). *Metaphor and Thought* (2nd edition), Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Lakoff, George en Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press, 1980/2003.

Lakoff, George en Johnson, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

Matlock, Teenie, Ramscar, Michael en Boroditsky, Lera. 'On the Experiential Link Between Spatial and Temporal Language', in: *Cognitive Science*, Vol. 29, 2005, p. 655-664.

Merleau-Ponty, Maurice. *La Phénoménologie de la perception*. Parijs: Gallimard, 1945.

Nyíri, Kristóf. 'Film, Metaphor, and the Reality of Time', in: *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 7, nr. 2, 2009, 109-118.

Ortiz, María J. 'Primary metaphors and monomodal visual metaphors', in: *Journal of Pragmatics*, 2011, aanvaard voor publicatie.

Özçaliskan, Seyda. 'Metaphorical motion in crosslinguistic perspectives: a comparison of English and Turkish', in: *Metaphor and Symbol*, Vol. 18, nr. 3, 2003, p. 189-228.

Özçaliskan, Seyda. 'Time can't fly, but a bird can: learning to think and talk about time as spatial motion in English and Turkish', in: *European Journal of English Studies*, Vol. 8, nr. 3, 2004, p. 309-336.

Pallasmaa, Juhani. 'Monster in the Maze: The Architecture of The Shining', p. 199-207 in: *Kinematograph: Stanley Kubrick*, Deutsches Filmmuseum Frankfurt Am Main, 2004.

Shinohara, Kazuko en Pardeshi, Prashant. 'The more in front, the later: The role of positional terms in time metaphors', in: *Journal of Pragmatics*, Vol. 43, 2011, p. 749-758.

Smart, J.J.C. 'The River of Time', in: *Mind*, Vol. 58, nr. 232, 1949.

Van de Zande, Daisy. 'Zonder uitweg: De metaforische verbeelding van tijd in film', in: *Blind* [e-journal, www.ziedaar.nl], Vol. 20, 2009.

Whittock, Trevor. *Metaphor and Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Wittgenstein, Ludwig. *The Blue and Brown Books*, Oxford: Basil Blackwell, 1958.

Wolff, Phillip en Gentner, Dedre. 'The Time Course of Metaphor Comprehension', in: *Proceedings of the Fourteenth Annual Meeting of the Cognitive Science Society*, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1992.